

# CAECILIA.

## Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXV. Jahrg. ST. FRANCIS, WIS., AUG. und SEPT. 1908. No. 8 & 9.

Rt. Rev. M. J. Lochemes.

Der hochwürdige Herr Michael Lochemes, Rektor des Lehrerseminars in St. Francis, Wis., wurde zur Feier seines silbernen Priesterjubiläums am 5. August in Anerkennung seines langjährigen verdienstvollen Wirkens an genannter Anstalt vom hl. Vater zum päpstlichen Hausprälaten ernannt. Zu dieser so wohl verdienten Auszeichnung sowie zum Priesterjubiläum unsere herzlichsten und aufrichtigsten Glückwünsche! —

### Choralrhythmus nach den mittelalterlichen Quellen.

Dieser Artikel beabsichtigt nicht neue Forschungsergebnisse zu bieten, er will nur das schon von anderen Vorgebrachte in Erinnerung bringen und namentlich solchen, die keine Musse oder Gelegenheit haben, gelehrte Bücher und ausführliche Abhandlungen zu studieren, in einfacher Weise und ohne Eingehen auf Spitzfindigkeiten die wichtigsten Grundlagen des gregorianischen Rhythmus vorlegen.

Das Hauptelement beim Aufbau des Rhythmus in der Musik ist der wohlgeordnete Wechsel von verhältnismässigen, langen und kurzen Tönen. Ein geordnetes Dauerverhältnis der Textsilben war auch die Grundlage des Rhythmus in der altklassischen griechischen und lateinischen Poesie und selbst einigermaßen in der oratorischen Prosa eines Cicero. Obwohl die Orgel dynamische Akzente nicht wiederzugeben vermag, wird der Rhythmus einer Komposition beim Orgelspiel nichtsdestoweniger wahrgenommen, eben weil in demselben das Hauptelement des Rhythmus, d. h. der verschiedene Dauerwert der Töne, zur Geltung kommt.

Lässt man dieselbe wohlgeordnete Melodie, welche soeben akzentlos auf der Orgel erklang, von einem musikalisch Empfindenden singen oder auf einem der dynamischen Betonung fähigen Instrumente vortragen, so kommen unwillkürlich an gewissen Stellen dieser Melodie stärkere Betonungen zum

Vorschein.<sup>1)</sup> Diese dynamische Akzentuierung ist das zweite und vervollkommnende Element des musikalischen Rhythmus; letzterer wird mittels dieses Elementes viel leichter aufgefasst und wahrnehmbarer gemacht. Ordnung in der Akzentuierung kann für sich allein schon einen allerdings auf niedrigerer Stufe stehenden Rhythmus erzeugen. Der Rhythmus unserer modernen Poesie beruht auf der Akzentordnung, wenn auch zum Wohlklang der Verse die verschiedenen Dehnungen und Kürzungen der Wortsilben das ihrige beitragen.

Ogleich nun eine wohlgeordnete Akzentuierung einen Rhythmus aufbauen kann, so würde doch die Musik, sollte sie sich zu rhythmischen Zwecken auf das Akzentelement beschränken, hinter ihrem naturgemässen Leistungsvermögen zurückstehen und sich bei ihrem Fluge selbst die Flügel beschneiden; denn sie ist ihrer Natur nach auf einen vollkommeneren Rhythmus angewiesen; wie schon der hl. Augustin bemerkt und nach ihm die mittelalterlichen Schriftsteller hervorheben, „kommt gerade der Musik die gesetzmässige Abmessung der Töne eigentümlich zu.“

Es gibt zwar noch anderes, das in entfernterer Weise zum Rhythmus gehört und ihn vervollkommnet, die Gruppen und Teile einer schon rhythmisierten Melodie noch mehr ordnet und fassbarer macht, so z. B. die Zusammenfassung und Abgrenzung der enger zu einander gehörenden Noten, die Symmetrie der Sätze, u. s. w. Ähnliches geschieht auch in der Poesie durch Zäsuren, Versabgrenzung u. s. w. Aber dieses alles setzt das oben besprochene Hauptelement des musikalischen Rhythmus voraus und trägt dem Gemälde nur den letzten Pinselstrich auf. Ganz zutreffend bemerkt Dom Mocquereau (in Nr. 63 und 64 seiner Ab-

<sup>1)</sup> Durch eine bestimmte Ordnung und Wiederkehr von langen und kurzen Tönen kann man die Stelle der Akzente fixieren und erzwingen. Lauter gleichlange Noten dagegen tun dieses aus sich nicht; es müssen hier hervortretende Melodiestritte und Wendungen, die in einer gewissen Ordnung erfolgen, zu Hilfe kommen, um die Schwerpunkte zu bedingen.

handlung über den gregorianischen Rhythmus in "Church Music," Bd. 1): „Ein wohlgeordnetes Verhältnis zwischen langen und kurzen Noten beim Absingen einer Folge von ungleichen Noten erzeugt den Rhythmus in seinem Grundbegriff.“

Und in der Tat, wenn wir uns in der musikalischen Welt umsehen, so treffen wir bei allen Völkern, bei den zivilisierten wie den unzivilisierten, im Osten und im Westen, im Altertum und in der neueren Zeit, eine Musikübung, die sich auf Länge und Kürze der Noten gründet. Sollte der Choral allein in gleichlangen Noten komponiert und von jeher dergestalt ausgeführt worden sein? Das ist schon im vorhinein sehr unwahrscheinlich, und zwar um so mehr, als der Choral keine musikalische Akzentordnung, namentlich wenn man seine Noten als alle gleichlang annimmt, äusserlich erkennen lässt, und er so doppelt dürrtig erschiene.

Es sind uns aber geschichtliche Dokumente genug aufbewahrt worden, welche dartun, dass der gregorianische Gesang tatsächlich keine Ausnahme von der allgemeinen Regel bildet. Vorliegender Aufsatz setzt sich zum Ziele, einige der Hauptbeweise hierfür kurz zusammenzustellen. Wer ausführlichere Erörterungen und im besonderen den Originaltext (nebst Uebersetzung) der Beweisstellen aus den mittelalterlichen Choralautoren im Zusammenhange einzusehen wünscht, den verweise ich auf Fleury-Bonvins Schrift „Ueber Choralrhythmus.“<sup>1)</sup> Diese Beweise liegen übrigens in Ant.

Dechevrens' Werken und G. Gietmanns Aufsätzen schon längst vor; sie sind aber leider von der Mehrheit der Choralbefessenen entweder gar nicht oder nur oberflächlich beachtet worden.

Es ist allerdings Tatsache, dass von einer gewissen Periode, sagen wir, vom 12. Jahrhundert, an, der Choral den Anblick der Rhythmuslosigkeit, des Gleichmasses der Noten darbietet. Diese Erscheinung könnte den Verdacht aufkommen lassen, dass es wohl immer so gewesen sei. Welche ungünstigen Umstände hätten denn der Musik eine solch' radikale und unnatürliche Umwandlung aufgenötigt? Könnten wir uns aber diese befremdende Verwandlung auch nicht erklären, so würde dieser Umstand an den positiven Zeugnissen für den früheren musikalischen Rhythmus der Längen und Kürzen doch nichts ändern. Wir müssten

dann eben annehmen, die Geschichte habe uns die zur Erklärung nötigen Urkunden aus diesen fernabliegenden Zeiten nicht überliefert. Glücklicherweise ist letzteres jedoch nicht der Fall. Wir kennen die Ursachen, welche den Verlust des Rhythmus herbeigeführt haben. Aus verschiedenen Aussprüchen der alten Schriftsteller geht nämlich hervor, dass das *Organum*, (wie die unbeholfenen Anfänge der Mehrstimmigkeit hiessen) die Schuld daran trägt.

Man fing am Ende des 9. Jahrhunderts an, den Choral mehrstimmig zu singen und zwar, — wie ein dem Mönche Hucbald zugeschriebenes, von de Coussemaker aufgefundenes altes Schriftstück uns lehrt, — so langsam, dass die rhythmischen Dauerverhältnisse der Noten nicht mehr beobachtet werden konnten; man sang in langen gleichwertigen Noten. Die Neuheit der Zusammenklänge gefiel, diese Singweise verbreitete sich immer mehr, man gewöhnte sich nach und nach; den Choral, den man als Teil des Organums im Gleichmass sang, auch unabhängig vom Organum dergestalt vorzutragen und vergass schliesslich, dass es früher mit ihm anders bestellt war.

Wir können in den Aussprüchen der alten Autoren den Fortschritt des Verfalles verfolgen. Die für den Rhythmus verhängnisvolle Langsamkeit des Organums und die Freude an dem Wohlklang der aufkommenden Vielstimmigkeit finden wir ausser in dem oben angezogenen Fragment, noch mehrmals in den dem Mönche Hucbald (9. und 10. Jahrh.) zugeschriebenen Werken erwähnt. Im Anfange des 11. Jahrhunderts sehen wir dann Berno von Reichenau gegen diejenigen auftreten, welche die rhythmischen Dauerverhältnisse nicht mehr beobachten. Ende desselben Jahrhunderts hören wir schliesslich Aribo darüber klagen, dass der frühere Rhythmus nun ganz begraben sei und man statt dessen nur mehr an dem Wohlklang des Zusammenklanges seine Freude habe. Einige Reste der früheren rhythmischen Tradition retteten sich übrigens in einigen Ländern noch in spätere Jahrhunderte hinein, wie die Schriften der beiden Engländer Walter Odington und J. Hothby bezeugen. Der erstere lebte im 13. Jahrhundert in England, der zweite in Florenz im 15. Jahrhundert.

Merkwürdig! Es würde wohl niemand für eine andere Musikgattung das Gleichmass der Noten als künstlerisch annehmbar und erwünscht hinstellen; für den gregorianischen Gesang aber schreibt eine gegenwärtig mächtige Richtung dasselbe auf ihr Panier und weist den sonst gemeinsamen

<sup>1)</sup> Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen. Preis M. 2. — Auch englisch: "On Gregorian Rhythm," zu beziehen von Canisius College, Buffalo, N. Y. (20c).

Rhythmus der verhältnismässigen Längen und Kürzen mit aller Entschiedenheit von sich. Und doch sind die Beweise für diesen Rhythmus derart, dass man meinen sollte, sie müssten einen jeden überzeugen. Man urteile selbst.

Die mittelalterlichen kirchenmusikalischen Schriftsteller, besonders Hucbald, Guido von Arezzo, Berno von Reichenau, Aribo der Scholastikus, sprechen in unzweifelhafter Weise von *langen* und *kurzen* Tönen. So schreibt z. B. Hucbald (9. und 10. Jahrh.) in seiner *Musica enchiriadis*: „Was nennt man rhythmisch singen? Rhythmisch singen heisst die *langen und kurzen Dauerwerte* beachten. Wie man nämlich lange und kurze Wortsilben beachtet, so unterscheidet man auch *lange und kurze Töne*, so dass die langen und kurzen gesetzmässig sich zusammenordnen, und die Melodie wie nach Versfüssen taktiert werden könne.“ Nachdem er hierfür ein Notenbeispiel aus der Liturgie angeführt hat, sagt er nochmals: „Rhythmisch singen heisst also *langen und kurzen Tönen* die gehörige *Dauer zuweisen*.“

Ebenfalls betont dies der Zeitgenosse Guidos von Arezzo, der Benedictinerabt Berno von Reichenau (1ste Hälfte des 11. Jahrh.): „Es ist bei den Neumen mit aller Sorgfalt darauf zu achten, wo den Tönen eine gesetzmässige Kürze, wo ihnen dagegen eine längere Dauer zuzumessen ist. . . . Wie man also in der Poesie den Vers durch genaue Abmessung der Füsse aufbaut, so bildet man auch einen Gesang durch geeignete und übereinstimmende Zusammenfügung von *langen und kurzen Tönen*; und es wird dann, wie beim Hexameter, wenn er sich gesetzmässig fortbewegt, die Seele allein schon durch den Klangrhythmus ergötzt.“

Wodurch wurden nun in der damaligen Notation, in der Neumenschrift, die Längen und Kürzen kenntlich gemacht und *welcher Art waren diese Längen und Kürzen*? Ich muss mich hier auf zwei Arten von rhythmischen Bezeichnungen beschränken, deren Bedeutung von den mittelalterlichen Autoren am deutlichsten angegeben sind; es sind dies: das *Strichlein* (virgula, episema) und die *Romanus-Buchstaben t, c, m*. In den alten St. Galler Handschriften finden sich diese Zeichen den Neumen zahlreich beigezeichnet.

Die Bedeutung des *Strichleins* lehren uns Guido von Arezzo und Aribo. Im 15. Kapi-

tel seines *Micrologus*<sup>1)</sup> sagt Guido: „Es muss also die Melodie gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werden und es muss *der eine Ton im Verhältnis zum anderen die doppelte Länge oder die doppelte Kürze oder einen schwankenden (mittleren)*“)

<sup>1)</sup> Da ich mich auf das 15. Kapitel aus Guidos *Micrologus* berufe, ist es angebracht, hier über die im neuesten Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 1908 (S. 143) von P. Vjvell, O. S. B., ausgesprochene Ansicht ein Wort zu sagen. Nach derselben soll hinfort das betreffende Kapitel nicht mehr für den Choralmensuralismus ins Feld geführt werden können, weil es nicht vom Choral, sondern von der *mehrstimmigen Mensuralmusik* handle. Ein madiert Kommentar zum *Micrologus*, der bruchstückweise angeführt wird, erklärt nämlich, dass die Regeln des 15. Kapitels — wie wir übrigens schon lange wussten, weil Guido ja es selbst sagt — sich auf die Gesänge beziehen, welche Guido *metrische* nennt. Dass nun der Ausdruck „*metrische Gesänge*“ die *mehrstimmige Mensuralmusik* des Mittelalters bedeutet, beweist P. Vivell mit keinem Wort, wenn nicht etwa seine Übersetzung von „cant. metrici“ mit „*mensurierte*“ Gesänge die Brücke zu einem Beweis schlagen soll. Er nimmt die Sache einfach als selbstverständlich an. Im Kap. XV des *Micrologus* finden wir aber die *mehrstimmige Mensuralmusik* mit keiner Andeutung erwähnt. Dagegen sagt der anonyme Kommentator in den von P. Vivell angeführten Stellen nirgends, die metrischen Gesänge seien eine solche Musik; gleich Aribo bedient er sich zur Veranschaulichung der im 15. Kapitel enthaltenen Regeln im Gegenteil gerade der *Choralbeispiele*. Dass der Name „metrisch“ von Guido und seinen Auslegern den betreffenden Choralgesängen gegeben wurden wegen der Ähnlichkeit („per similitudinem“), die diese Gesänge in ihren symmetrischen Sätzen und ihrem wohlgeordneten Aufbau etc. mit der altklassischen *metrischen* Poesie („mors metrorum“) aufweisen, legt schon Guido im Kap. 15 durch die Gegenüberstellung der „*metrischen*“ und „*der gleichsam prosaischen*“ Gesänge nahe. Klar sagen dieses übrigens J. Cotto und Aribo. („Cantus autem huius modi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hosetiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiuntur, ut sunt Ambrosiana.“ (J. Cotto. De Musica. XIX.) (Migne 150, col. 1420). „Item at more versuum distinctiones aequales sint, sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus, ut: Non vos relinquam orphanos etc. Talis consideratio similis est rhetorici coloris, qui, compar dicitur, qui constat fere ex pari numero syllabarum.“ Aribo. (Migne, 150, col. 1342).)

Aber die ganze Annahme Vivells ist in ihrer Voraussetzung hinfällig. P. Vivell vergisst nämlich, dass die *rhythmische* Mehrstimmigkeit, die *mehrstimmige Mensuralmusik* zur Zeit Guidos von Arezzo noch gar nicht existierte; sie trat erst über hundert Jahre später auf. Guido, der kein Prophet war, konnte also diese Kompositionsweise gar nicht im Sinne gehabt haben; er kannte nur das keine rhythmischen Verhältnisse beobachtende Organum, wie der *Micrologus* selbst, im 18. und 19. Kapitel es beweist. Aribo und Cotto, Ende desselben Jahrhunderts, kannten ebenfalls nur die Diaphonie (Organum.)

<sup>1)</sup> Der hier von Guido gebrauchte Ausdruck ist uns nicht mehr klar.

Wert haben, d. h. von verschiedener Dauer<sup>2)</sup> sein, wobei die Länge des öfteren durch ein der Note beigefügtes Strichlein bezeichnet wird." . . . . .

Auch Dom Mocquereau<sup>3)</sup> erwähnt das St. Galler Strichlein als Längenzeichen und betont, es stelle sich bei näherem Studium der Handschriften der verschiedenen Länder heraus, dass der in den St. Galler Kodizes enthaltene Rhythmus der allgemeine gewesen sei, dass im besonderen die Handschriften der Metzger Schule zu demselben Zwecke das Strichlein durch Ummodellung der Neumenfigur selbst ersetzt und zudem rhythmische Buchstaben haben, die denen in St. Gallen entsprechen. Leider berücksichtigt er aber weder die Anfangsworte der Guido'schen Stelle, die ihm die Bedeutung des Strichleins lehrte, noch, gelegentlich der Romanusbuchstaben, die klassische Stelle Aribos, die ich bald zitieren werde; Dom Mocquereau beachtet nur die unbestimmten Erklärungen Notkers, und so bedeuten für ihn alle diese Zeichen nur vage, nicht genau abgemessene und in genauen Proportionen zu einander stehende Dauerwerte. Die gregorianischen Schriftsteller lassen uns aber betreffs des genauen Massverhältnisses der Noten zu einander nicht im Unklaren; das obige Zitat aus Guidos Micrologus gibt in demselben Satze, in welchem das Strichlein als 'Längenzeichen' angeführt wird, zugleich das Dauerverhältnis der Noten: „*der eine Ton muss im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze haben.*“

Dasselbe betont auch Aribo, indem er sagt: „Die Tremula-Note, wenn sie das Strichlein trägt, ist lang, und zwar von der Länge, die Guido *doppelte so lang* als die kurze Note nennt; ohne das Strichlein ist sie nach Guidos Lehre *zweimal kürzer*.“

Dass es sich nicht um unbestimmte Verlangsamungen und Beschleunigungen handelt, folgt ferner aus der wiederholten Versicherung der alten Choralchriftsteller, die Melodien seien rhythmisch so eingerichtet, dass man sie nach Art der altklassischen Poesie taktieren könne; nun ist es aber bekannt, dass die Skansion dieser Poesie sich auf genau abgemessene Längen und Kürzen stützte, dass in derselben die Länge zwei Kürzen gleichkam, wie unsere halbe Note zwei Vierteln entspricht. Gleich die

Anfangsworte der zitierten Guidonischen Stelle erinnert an dieses metrische Taktieren. Aus ihnen ergibt sich unzweifelhaft ein Skandieren im altklassischen Sinne und nicht etwa in demjenigen der akzentuierenden Poesie; zudem spricht Guido anderswo von daktylischem, spondäischem, jambischem Metrum in der Musik, und Aribo von asklepiadischem, sapphischem etc. Lang vorher hatte schon Huchald geschrieben: „Diese Regelmässigkeit im Singen heisst griechisch Rhythmus, lateinisch numerus, weil ja *jede Melodie nach Art eines metrischen Textes sorgfältig mensuriert werden muss.*“ Auch die oben angeführten Worte Bernos besagen dasselbe: „Wie man in der Poesie den Vers durch genaue Abmessung der Füsse aufbaut, so bildet man auch einen Gesang durch . . . . . Längen und Kürzen, und wie beim Hexameter u. s. w.“

Der Choral enthielt also ursprünglich nicht lauter gleichlange Noten, sondern solche von verschiedener und zwar genau abgemessener und proportionaler Dauer, wie in jeder andern Musikgattung.

Ein anderes Mittel die Länge und Kürze der Noten anzugeben, bestand in der Beifügung der früher erwähnten *Romanusbuchstaben t, c, m*.

Die Bedeutung dieser Buchstaben erklärt uns zuerst der ehrwürdige Notker (9. Jahrhundert). Von einem Freunde darüber gefragt, schreibt er ihm: *C ut cito vel celeriter dicatur certificat.* (C bedeutet, dass schnell vorgetragen werden soll). *T trahere vel tenere debere testatur.* (T bezeugt, dass angehalten werden soll). *M, mediocriter.* (M bedeutet mittelmässig).

Diese und die sogleich zu erwähnenden Ausdrücke Aribos: *celeritas, tarditas*, werden im römischen Altertum von Cicero, Quintilian, Horaz zur Bezeichnung von prosodisch kurzer oder langer Zeitdauer gebraucht; es liegt deshalb nahe, anzunehmen, dass sie auch von Notker im Sinne genau abgemessener Dauerwerte verstanden werden; jedoch strikt beweisen lässt sich dies aus seinen zu knappen Worten nicht. Hätten wir nichts Anderes, müssten wir uns vielleicht, wie Dom Mocquereau, mit unbestimmten Zeitwerten begnügen; allein schon der auch von Dom Mocquereau hervorgehobene Umstand, dass in den verschiedenen alten Kodizes zur Rhythmisierung derselben Melodiestellen der Buchstabe t oft das Strichlein vertritt und umgekehrt, dass also die beiden Zeichen vertauschbar und gleichbedeutend sind, führt zur Annahme, dass t eine genau abgemessene Länge bedeutet; denn dieses ist ja beim Strichlein der Fall.

<sup>2)</sup> „Tenorem“, Dauer. Tenor wird von Guido definiert als „die Dauer eines jeden Tones“, welche die Grammatiker über kurzen und langen Silben als deren Zeitmass schreiben.“

<sup>3)</sup> Siehe z. B. in „Church Music“, Jahrg. II, Dom Mocquereaus Abhandlung „Gregorian Rhythm“ No. 80 sq. und No. 113 sq.



Aribo aber lässt uns vollends keinen vernünftigen Zweifel über die rhythmische Bedeutung der Buchstaben t, c, m, indem er gelegentlich der Erklärung einer Stelle Guidos Folgendes schreibt: „Dauer heisst das Zeitmass des Tones; bei gleichwertigen Neumen, die im Verhältnis von 4 zu 2 Tönen stehen, muss diese Dauer für die nur die Hälfte kleinere Zweizahl eine um ebensoviele längere sein. Daher finden wir in beiden älteren Antiphonarien oft die Buchstaben c, t, m, welche Kürze, Länge und mittlere Dauer anzeigen. Vor alters war es eine angelegentliche Sorge nicht nur der Komponisten, sondern auch der Sänger, dass jeder die Propositionen beobachtete. Diese Kunst ist nun geraume Zeit ausgestorben, ja begraben. Heutzutage genügt es, einige süsse Klänge zusammenzustellen; auf die süssere Wonne, die aus der Ebenmässigkeit fliesst, wird nicht mehr geachtet.“

Aribo gibt uns hier zuerst das genaue Dauerverhältnis (1:2 bzw. 2:4) der Noten zu einander an und bringt dann mit demselben sogleich in Verbindung („daher“) die Buchstaben c, t, m, welche er als Mittel bezeichnet, welches man früher anwandte, um den in Rede stehenden Notenwert anzuzeigen. Das von Notker noch knapper und unbestimmter als die übrigen Buchstaben besprochene „m“ nennt Aribo in einem Atemzug mit den anderen Buchstaben; es ist also dieses „m“ („mediocritatem“) ein rhythmisches Zeichen für den mittleren Notenwert.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit bemerken, dass die von den Aequalisten in ihren sogen. rhythmisierten Ausgaben eingeführten gelegentlichen Längen den im Obigen nachgewiesenen Längen nicht entsprechen. Die ersteren werden künstlich gebildet durch Vereinigung der Noten des Strophikus<sup>1)</sup> und der Reperkussionstöne<sup>1)</sup> zu einer einzigen Note.

Gesetzt auch diese heutzutage aus praktischen Gründen verschmolzenen Tonwiederholungen wären ursprüngliche Längen, so könnte man sie doch nicht als die den Choralrhythmus eigentlich aufbauenden Dauerwerte ansehen, von denen Guido und Aribo sprechen; denn sie verdanken ihr Dasein nicht dem Strichlein und den Romanusbuchstaben, auf welche diese Autoren zu rhythmischen Zwecken hinweisen. Sie sind jedoch keine ursprünglichen Längen, sondern wurden früher als mehrere getrennte

Töne vorgetragen.)\* Mittels derselben bringt man allerdings einige Abwechslung in die eintönige Reihe gleichlanger Noten;

\*) Zum Beweise diene Folgendes nach Dechevrens und Gietmann: 1.) Man müsste doch Beweise vorbringen können für die Behauptung, dass im Choral die Länge durch Verdopplung (Addierung) des Notenzeichens angedeutet wird; denn die Sache ist doch nichts weniger als selbstverständlich. Diese Lehre findet sich aber nirgends in den alten Schriftstellern. 2.) Die Bivirga und Trivirga wurden notae *repercussae* (d. h. Notenfiguren mit mehrmaligem Anschlage desselben Tones) genannt; ihr Name schon bezeugt also, dass sie nicht ein einziger verlängerter Ton waren. 3.) In den Guidonischen Handschriften wird der Strophikus der Neumenkodizes oft durch zwei um einen Halbton von einander abstehende Töne wiedergegeben, was gegen die Auffassung einer Verschmelzung der Töne zu einem einzigen langen spricht. — Dasselbe besagt die Silbenverteilung der Tropen und Sequenzen, die im Mittelalter bekanntlich manchen melismatischen Melodien nachträglich unterlegt wurden: jede der notae *repercussae* etc. (auch die zwei des Pressus) erhielt eine eigene Silbe. Das deutet doch klar an, dass man die Noten als mehrere getrennt vorzutragende Töne auffasste. 4.) Die liqueszierende Form der Bi- und Tristropa in den Neumenkodizes deutet, wie bei jeder anderen Fließnote, für jede der Wiederholungsnoten auf eine Hauptnote mit einer kurzen auf tieferer Tonstufe erklingenden Ziernote hin: ein Vortrag, der ein Verschmelzen der Hauptnoten zu einer einzigen unmöglich macht. 5.) Die einzelnen Virgae der Bi- und Trivirga sind in den Neumenkodizes oft mit dem Längenzeichen, dem Strichlein, versehen. Das würde kaum geschehen, wenn schon die Zusammenstellung dieses Virgae eine Länge bedeutete. Diese zu einem Tone vereinigten 2, 3, 6 bis 7, zum Teil noch durch das Strichlein lang gewordenen Noten würden zudem so unbeholfene, plötzliche Stockungen im Rhythmus der einstimmigen, also nicht durch Bewegung anderer Stimmen in Fluss erhaltenen Melodie verursachen, dass die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens in die Augen springt. 6.) Wir besitzen übrigens Texte eines Choralchriftstellers aus dem 9. Jahrhundert, die bei der Tristropa ausdrücklich drei von einander unterschiedene Noten vorschreiben: Aurelian von Réomé spricht von einem dreimaligen Anschlagen des Tones (*trina vocis repercussione*). 7.) Der getrennte Vortrag der Wiederholungsnoten wird durch die Praxis im orientalischen Choral bestätigt. 8.) Die spätere mehrstimmige Musik (15. Jahrh.) bestätigt die getrennte Ausführung der Reperkussionstöne. So z. B. das Sanctus einer über die Chanson

<sup>1)</sup> Es sind dies mehrere über einer Wortsilbe auf derselben Stufe sich wiederholende Töne.

Vgl. Riemann. Handbuch d. Musikgesch. II, 1. S. 151.

man mag so bei der bekannten Vieldeutigkeit und Dehnbarkeit einer Melodie stellenweise eine einigermaßen befriedigende Wirkung hervorbringen; durch grundsätzliches Vorenthalten der eigentlichen Längen und durch Aufdrängen fremder Dauerwerte wird man aber dem Choral nicht den ihm gebührenden wohlgeordneten Rhythmus geben können.

Eine viel zu wenig berücksichtigte Bestätigung des bisher über den musikalischen Rhythmus des Choralgesanges ist die in unserer Frage lichtbringende *Praxis des liturgischen Gesanges in den orientalischen Kirchen*.

Der orientalische Kirchengesang bewegt sich nämlich jetzt noch in abgemessenen, proportionalen Noten verschiedener Dauer; diesen Rhythmus hatte er von jeher, wie wir dies aus Gründen, die sogleich beigebracht werden sollen, annehmen müssen. Andererseits weisen geschichtliche und musikalische Erwägungen mit Bestimmtheit auf die Herkunft der gregorianischen Musik aus dem christlichen Orient hin, mit dessen Musik der abendländische Choral bis zum 11. Jahrhundert theoretisch und praktisch gleichartig war. Im orientalischen Kirchengesang werden wir also im Prinzip den verloren gegangenen Choralrhythmus finden.

Dass die Gleichförmigkeit bezüglich des Rhythmus, die jetzt in den orientalischen Kirchen herrscht, in denselben immer bestanden hat, ergibt sich aus der gegenwärtigen Uebereinstimmung. Diese einerseits so zähen und konservativen, andererseits sich gegenseitig bekämpfenden und seit Jahrhunderten getrennten Kirchen haben diesen Rhythmus sicher nicht von einander entlehnt; sie hätten daher jetzt kein gemeinsames Rhythmussystem, wenn sie dasselbe nicht schon vor den Kirchenspaltungen, also von altersher als gemeinsames Eigentum besessen hätten.

Für die Herkunft der abendländischen Kirchenmusik aus dem Orient sprechen unter Anderem folgende Tatsachen: der abendländische Choral beruht auf der Theorie der orientalischen Oktoechos (8 modi), welche die Lateiner des Mittelalters nur etwas umgemodelt haben; die Namen dieser Choralmodi sind griechisch, ebenfalls grösstenteils diejenigen der Neumenzeichen; diese Neumenzeichen sind in ihren Grundformen beinahe identisch mit den orientalischen;<sup>1)</sup> die liturgische Sprache in den ersten Jahrhunderten war im Abendland griechisch; die

musikalischen Beziehungen der östlichen und westlichen Schwesterkirchen waren bis zum 11. Jahrhundert sehr innig, die alten abendländischen Kodizes enthalten teilweise griechische Melodien und Texte; Aurelian von Réomé (9. Jahrh.) bezeugt denn auch, dass das Abendland sowohl die musikalischen Grundlagen als manche kirchliche Gesänge von Byzanz erhalten hat, u. s. w.

Im Abendlande unterlag der ursprüngliche Rhythmus dem anfangs verderblichen Einfluss der aufkeimenden Mehrstimmigkeit in ihrem unbeholfenen Organum; der konservative Orient dagegen entging einer solchen Einwirkung, indem dort der Kirchengesang stets einstimmig vorgetragen wurde; der Orient hat deshalb dem Wesen nach bis heute den ursprünglich der Gesamtkirche gemeinsamen Rhythmus beibehalten. Im Lichte seiner musikalischen Praxis werden uns in der Tat die Rhythmuslehren der lateinischen Choralchriftsteller viel verständlicher: orientalische Praxis und mittelalterliche Lehre decken sich.

*Wie stellt sich uns nun die Kirchenmusik des Orients in rhythmischer Beziehung dar?* Ich antworte mit einem Auszug aus meinem Nachwort zur (anfangs dieses Artikels erwähnten) Fleury'schen Schrift.


Die orientalische Kirchenmusik ist ein abgemessener Gesang mit Noten von verschiedener und genau verhältnismässiger Dauer. Als Masseinheit, die den melodischen Satz abmisst und rhythmisch zusammenhält, dient ihr der sogenannte „Chronos.“ Dieser Chronos (Zeitmass) wird mit einem Schlag der sich senkenden und hebenden Hand begrenzt und taktiert; er kann eine oder mehrere proportionale Noten enthalten.


Der kurze Ton, sagt ein griechischer Schriftsteller, ist derjenige, der den Zeitraum eines Chronos dauert; die langen Töne sind diejenigen, welche zwei oder mehrere Chronoi beanspruchen. Aber der Autor setzt bei, dass sehr oft ein einziger Chronos mehrere Töne enthält. Daher eine ziemlich grosse Mannigfaltigkeit von Dauerwerten, welche sich in lange, kurze (oder mittlere) und kürzeste (eigentlich kurze) Noten teilen.

Der Chronos ist kein moderner Takt, sondern ein Taktteil, oder besser—um die Vorstellung des modernen Taktes fernzuhalten—eine einfache Zählzeit. Man taktiert also im Orient nicht nach Gruppen, bezw. Takten im modernen Sinne, sondern einfach jede Zählzeit für sich mit einem Schlage nach unten, ohne damit die Angehörigkeit

<sup>1)</sup> Siehe J. Thibauts Werk: *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine*. Vgl. *Musica sacra* 1908 No. 1

dieser Zählzeit zu einem grösseren metrischen Ganzen, zu einer Gruppe oder Takt (im modernen Sinne) anzudeuten. Unsere modernen Takte sind und waren weder im orientalischen noch im gregorianischen Choral gebräuchlich.

Nach diesem System gibt es also verschiedenartige, aber stets in genauem Dauerverhältnis zu einander stehende Noten, die mithin regelmässig taktiert werden können und die je nach der Zusammenordnung, wie Guido von Arezzo und andere mittelalterliche Schriftsteller versichern, das Äquivalent der Versfüsse der altklassischen Poesie bieten. Nehmen wir z. B. die Viertelnote als Mass des Chronos, so gibt eine Note, die zwei Chronoi dauert, gefolgt von zwei Noten von je einem Chronos eine daktylische Form 

Im kleineren Massstab gibt ein ganzer Chronos, gefolgt von einem in zwei geteilten, ebenfalls eine Art Daktylus 

Dieses orientalische primitive Taktiersystem war also aller Wahrscheinlichkeit nach auch das gregorianische. Ich gebe hier als Beispiel eine nach den Neumen rhythmisierte Melodie des Hartker'schen Antiphonars (10. Jahrh.):

*Con moto* (mora vocis.)



Rex pa - ci - fi - cus mag - ni - fi - ca - tus est  
cu - jus vul - tum de - si - der - at  
u - ni - ver - sa ter - ra.

Man nehme die Viertelnote als Zählzeit (Chronos) an und taktiere im bewegten Tempo. Der sich ergebende Rhythmus ist ein ganz befriedigender.

Nun einige praktische Bemerkungen als Schlussfolgerung aus all dem Gesagten. Ist also der Choral in abgemessenen, genau proportionalen langen und kurzen Noten komponiert worden, so haben die späteren Jahrhunderte seinem Wesen Gewalt angetan, indem sie ihn in Noten gleicher Dauer vortrugen; sie haben ihm Fremdartiges aufgenötigt, ihn verunstaltet und zur Langweiligkeit verurteilt. Indem wir ihn nach dem Prinzip des musikalischen Rhythmus der proportionalen Längen und Kürzen einrichten und vortragen, geben wir ihm nur wie-

der was ihm gehört und handeln in seinem Geiste selbst da, wo wir seinen Rhythmus nicht genau herstellen, sei es weil wir dies nicht können oder aus ästhetischen und sprachlichen Gründen nicht wollen. Man erlaube mir anderswo Gesagtes zu wiederholen: Nehmen wir den absurden Fall, Schuberts Lieder verlören ihren Rhythmus und lägen uns, gleich den Choralmelodien der späteren Kodizes, nunmehr in rhythmisch abwechslungslosen Notenreihen vor. Was wäre da befriedigender und den Absichten Schuberts entsprechender: ein Vortrag dieser Lieder nach einer rhythmischen Neubearbeitung seitens eines guten Komponisten, oder die Vorführung des melodischen Rohmaterials in gleichlangen Noten, wobei man etwa hie und da einige auf gleicher Stufe angetroffenen Noten zu einer längeren zusammenzöge und zum Ersatz der Schlussritardandos die letzte Note eines Satzes oder Satzteiles in ihrer Dauer verdoppelte?

Wenn hier dem Mensuralismus im Choral das Wort geredet wird, so wird nach dem im Verlauf dieser Abhandlung gegebenen Erklärungen hoffentlich keiner an das moderne Taktsystem denken, mit dem man den Mensuralismus schon oft zu verwechseln beliebte, mit dem aber letzterer keineswegs gleichbedeutend ist. Eine Melodie kann aus abgemessenen Längen und Kürzen bestehen ohne deshalb in moderne Takte eingeteilt zu sein.

Der musikalische Rhythmus kann dem Choral in zweifacher Weise wiedergegeben werden, in archäologisch-historischen Ausgaben und in solchen, welche für die Praxis bestimmt sind. In den archäologisch-historischen Ausgaben müsste der ursprüngliche Rhythmus so genau wie möglich wiedergegeben werden, ob er für die Praxis sich brauchbar erweist oder nicht. Es wird da neben Sicherstehendem auch manches nur Wahrscheinliche aufgezeichnet werden müssen. Dechevrens hat in rhythmischer Beziehung den historisch-archäologischen Choralausgaben schon viel vorgearbeitet.

Was wir aber vor allem benötigen, sind für die Praxis bestimmte Ausgaben. In denselben braucht vom erkennbar ursprünglichen Rhythmus nur das Praktische, Geschmackvolle, Ästhetisch-Wertvolle beibehalten zu werden. Auch darf dabei die verbessernde Hand angelegt werden; denn unser Kirchengesang ist keine Vorführung historischer Dokumente, sondern dient ganz praktischen gottesdienstlichen Zwecken und wird von und für uns Menschen des 20. Jahrhunderts gesungen. Aber dann bekom-

men wir ja nicht genau und in allen Einzelheiten den ursprünglichen Rhythmus zu hören. Gewiss nicht; aber zu diesem Zweck gehen wir auch nicht in den Gottesdienst. Zudem, ist etwa der äqualistische Vortrag den Choralkomponisten gegenüber pietätvoller? Derselbe bewahrt ja nicht einmal die wesentliche Grundlage des ursprünglichen Rhythmus. Und die zusammengezogenen Reperkussionstöne und Strophici, sind die etwa dem Original gemäss?

Aber dürfen denn die Dauerwerte des musikalischen Rhythmus dem vatikanischen Choral eingefügt werden? Die sogenannten rhythmischen Ausgaben in moderner Notation bringen ungehindert ihre Schlusssilben und zusammengezogenen notae repercutssae u. s. w. an; was dem einen recht ist, ist dem anderen billig.

Eigentlicher Freiheit in der Bearbeitung erfreut man sich allerdings nur, wenn man unabhängig von der vatikanischen Ausgabe Melodien aus den alten Handschriften benutzt und sie als allgemeine kirchliche Musik herausgibt. Da könnte man manches textgemässer gestalten, z. B. in der Melodie dem Wortakzent mehr Rechnung tragen, als es die mittelalterlichen Komponisten getan haben. Unter dem Titel: *Missa gregoriana Ia* (op. 88 No. 1) habe ich eine Messe dieser Art bearbeitet. Sie erschien als Beilage zum „Cäcilienvereinsorgan“, 1908, No. 4 und bildet auch die No. 19 der Cäcilienvereins-Bibliothek. Eine ähnliche Rhythmisierung (und Orgelbegleitung) des Requiems mit *Libera* nach der vatikanischen Ausgabe liegt trotz der Schwierigkeiten, welche die Unantastbarkeit der offiziellen Textunterlage, Notenzahl u. s. w. bereitete, im Manuscripte fertig vor und wird nächstens bei Fr. Pustet & Co. erscheinen. Diese Veröffentlichungen möchten das in diesen Zeilen Gesagte veranschaulichen und andere, die es besser machen können, zu ähnlichen Arbeiten anregen; sie dürften auch beweisen, dass der Mensuralismus den leichten Fluss und natürlichen Vortrag des Chorals nicht zerstört, und dabei die richtige Auffassung und das einträchtige Zusammensingen sehr erleichtert.

Canisius College, Buffalo, N. Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

#### Suggestions for the Choir Rehearsal,

As friendliness, affability and kindness invariably make a favorable impression, just so repulsive is the severity and sullenness of

an irritable and irascible character. The conductor who thinks he is going to make headway by being sarcastic or by making jokes at the expense of the singers is on the wrong track. It only irritates them, and it does not help them to sing better. The best rule for the conductor to adopt is to treat the singers as he himself would wish to be treated. The director must be a man of character and tact. He should not at one time overwhelm the singers with praise and immediately after give them nothing but reproach; he should not make himself common by using flattery and intrigue, and immediately after plunge himself into arrogance and rudeness. If he does, he will often be obliged to apologize for his imprudent way of speaking and acting, or lose choir-members. Since intrigue and jealousy frequently assert themselves and cause much disturbance and annoyance among the singers, diplomacy and tact are doubly necessary. The director should quietly listen to reasonable objections, remarks and comments of the singers, even allowing them perfect freedom of speech in this respect,—he will thus all the more gain their confidence.

Another thing which is admirably conducive to the agreeableness of the choir-rehearsal is order and good discipline. Without good discipline at the rehearsals, the requisite repose, attention and recollection will not prevail in the organ-loft. The director should strenuously insist upon the singers appearing at the appointed time, so that those who are already present will not be detained unnecessarily nor be vexed by being obliged to wait for those who arrive late. Absolute quiet is demanded when the director ascends to his platform, and it will be considered an offense when any member voluntarily causes any delay or makes any disturbing noises during any recitation, explanation or remark by the director. During the course of his instructions he should manifest his enthusiasm to such an extent that the singers will likewise become encouraged and animated; he might also, at times, give expression to his pleasure and satisfaction with their attentive zeal and diligence, and when his teaching is attended with successful results he should express his joy and grateful acknowledgement. When difficulties are encountered he should be extremely patient and kind, remembering that the pupils are not to blame for their awkwardness and weakness, and that these faults can only be overcome by equanimity and perseverance. Perplexity disturbs a well-ordered, quiet and clear perception, consternation and fright alter the voice and cause the vision

Here  
Reprinted  
1927



to become uncertain, and take away all courage and pleasure from those who are weak or timid. But should mistakes occur through inattention, levity or even malevolence, an earnest admonition and reprimand in a few but concise words may not be wanting. Censure and reproaches to individuals would be given most effectually and forbearingly after the rehearsal in private. At the end of the lesson the director should dismiss the singers with a few words of encouragement and acknowledgment.

If, in congregations where church-music does not seem to prosper, an inquiry be made as to the cause of this, the reply would be, in nearly every case: "The director does not take any interest, he does not find any pleasure in it," or, "he cannot agree with the singers, he repulses them by his imprudence and rough manners." I know a few directors who are thoroughly competent from a musical point of view, who by their indiscretion and want of tact have not only frustrated all satisfactory results, but have also intricated their very subsistence.

The most interested friends and patrons of sacred music will never approve of the efforts of a choir that fails to impress with promptness, exactness and precision. The confidence of the singers in the director and their respect for him must be exhibited by their deportment; and a sympathetic response to his demands will complete their obligations to him. In these happy relations between director and singers, in the attractiveness of the rehearsals lies the fundamental requisite for the prosperity of sacred music, and this will be attained if the rehearsals are instructive.

## II.

### *The Rehearsals must be Instructive.*

Zealous singers are desirous of learning, and rightly do they wish to see satisfactory results for their earnest efforts. Therefore the director must assiduously endeavor to bring his choir to as high a degree of artistic perfection as possible. First of all, he must judiciously employ his time, which is nearly always limited. The director should have everything in readiness that is required at the rehearsal, the parts should be distributed, manuscript music should be correct, so that no time will be lost in making corrections. The rehearsal is no time for unnecessary improvisations and preluding or to concertize for the entertainment of the singers, this time should be devoted exclusively to teaching purposes. The director must be careful always to have the singers

employed. While one section of the choir is singing, the inactive members are expected to read their parts corresponding to the portion of the composition being rehearsed. Before any voice is certain, singing together should not be attempted. If the singers are advanced, it is, however, commendable, at times, already in the beginning to sing a piece through with the whole choir in order to receive a mental picture of the whole, and only then to enter upon a closer study of the separate parts.

Not to monopolize too much time and energy it is absolutely necessary that all of the singers attend the rehearsals regularly; and to insure a diligent and regular attendance at the rehearsals, it is advisable not to increase the number of the rehearsals unnecessarily. In order to progress surely and rapidly, a carefully graded course of instructions must be given. That a theoretical training must be the foundation of it all, is to be understood; without this, the practice becomes a constant torture. The director must place himself upon the level of training of his pupils. I know of a director who commenced the reform in church music by taking the "Missa Papae Marcelli;" another, with his choir of ten inexperienced singers, performed the six-voiced Litany of Witt. Not exactly artistic composition, but a good rendering alone serves the purpose. The director must have thoroughly planned the course he intends pursuing. He may not select compositions which are beyond the ability of his singers, but only such as can be easily rendered and may be utilized again in some practical manner.

A waste of time and energy is the flitting about from one thing to another, at one time trying this composition, and then another, and still another, commencing a great deal and accomplishing nothing. I know of a director who tormented his singers in this way for an entire quarter of a year without performing a single piece.

Just a few remarks referring to the musical side of the question. The director should, above all, insist upon good tone-production and voice culture. For this purpose certain exercises are particularly recommended. The singing of the scale on different pitches with particular attention to the half-tones and the change of registers; exercises in striking different intervals, singing the triad, whereby special regard should be paid to equality of the voices and clear intonation. In like manner it is advantageous to practice the various dynamics upon the triad, sf, p, fz, marcato, crescendo, diminuendo, morendo, etc. Experience proves that a

choir rarely intones clearly in the beginning; the above-mentioned exercises serve the purpose admirably because they render the voice flexible, sharpen tone-perception, and improve interpretation. The analysis of the composition is likewise helpful to insure a correct conception and a good rendering. This is true especially of polyphonic compositions, where the citation and separate singing of the "themata" is to be recommended, because these, as the principal motives, should always be brought into greater prominence.

In order to give the singers a better understanding of the composition, it is well to translate and explain the meaning of the text to them. Weber, a renowned vocal teacher in Switzerland, used to declaim the text for the singers in order to convince them that the thought expressed by the text must be the soul of the music.

In order to utilize every moment for instruction, even the resting moments must be employed; this may be done by explaining and analyzing the composition, or by reading instructive articles from music journals, etc., etc.

If the rehearsals are conducted thus with ability, diligence and enthusiasm, the efforts of the director and singers will be rewarded by rapid progress, and they will be encouraged to still loftier and nobler aims.

### III.

#### *The Rehearsal should be Edifying.*

Edification may not be lacking at the choir-rehearsal. It places the crown upon the whole, beautiful work, the nimbus, as it were,—gives it a sanctity and promises, not the vain applause of men, but the good-pleasure of God. A rehearsal for a secular concert is quite different from a rehearsal for Divine Service. Here is the atelier where the picture is formed which will shine in the sunlight of the celebration of the sacred mysteries. If the edifying element should be wanting at the rehearsal, the singing of the services will never be an expression of the prayer of a pious, God-loving soul. Here it is necessary for the director constantly to aver his ideal, to prove that his zeal does not originate in a desire for fame or personal advantage, but solely in his holy obligations to his Creator, in pious sentiments and enthusiasm for the honor of God, to prove that he comprehends the dignity of his sacred art in all the depths and importance of its meaning.

The director ought to inspire the singers with that holy zeal which enables them to

behold in their service, not an accommodation towards himself, but a labor of love for God, which they perform joyfully and cheerfully,—a sense of duty which will attract them more to sacred music than any reward or praise.

To edify the choir-members the director need not be a preacher, but he must endeavor to convey to the minds of the singers a correct idea of the dignity and sanctity of their calling, he must remind them that in church they do not participate in a concert or some secular exhibition, but that they are employed in the service of the altar, that they stand in the august presence of the Most High, and consequently they must lay aside all that is low or ignoble, and be clothed with that nobility and dignity which distinguishes the elect race of Jesus Christ, and in spirit they should place themselves among the angels surrounding the altar in adoration and praise.

What an excellent opportunity is offered for the cultivation of the mind by explaining the meaning of the liturgical texts, and of the religious cult in general, in which we admire not only all that is pure and beautiful in art, but, above all, the infinite wisdom and goodness of God! Every soulful rendering of an ecclesiastical composition must necessarily have as a result the religious elevation of the mind. Thus we see what favorable opportunities for the edification and religious training of heart and mind are offered members of a choir at the rehearsal; and if this end is attained, how much value the singing-school will have. It will be a place for the ennoblement of men. In it praise will be given to God, the minds of the people will be raised heavenward and their hearts will be filled with the holiest Sabbath joy, the hearts of the singers will be preserved pure and innocent and drawn nearer to God.

(Translated from the German for the  
Cecilia.)

—A. M. D. G.

#### Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

### XXIX.

Wenn wir nun noch einmal in unseren Gedanken vorüberziehen lassen, wie der Choral, der eigentlich kirchliche Gesang immer mehr zurückgedrängt, verkürzt und verkümmert worden, wie dafür die verschiedensten Instrumente, und zuweilen in einer

Weise, dass die Singstimmen fast zugedeckt wurden, in die Kirche sich eindrängten, und wie dann auch dem Volksgesange, selbst bei den eigentlich liturgischen Acten mehr und mehr Terrain eingeräumt wurde: so müssen wir uns gestehen, dass die Kirchenmusik seit den Tagen Palestrina's und besonders seit der sogenannten Reformation, in der That weit rückwärts gegangen ist.

Wohl bemühten sich die Päpste Alexander VII.<sup>\*)</sup> und Innocenz XII.<sup>1)</sup> diesen Missständen in der Kirchenmusik zu steuern; auch Provincial-Concilien und Synoden, wie die zu Rom i. J. 1725<sup>2)</sup>, zu Avignon 1725, zu Tarracona 1738, thaten dasselbe und unterstützten nach Kräften die römischen Päpste. Auch waren es manche tüchtige Musikmeister, wie ich schon oben S. 15 ff. erwähnt habe, die bemüht waren, nach den alten hergebrachten Traditionen die Kirchenmusik zu betreiben. Auch hören wir so manche Männer, hervorragend an Geist und Frömmigkeit ebenso, wie an socialer Stellung, wie sie mahnend ihre Stimme erheben gegen die Missbräuche auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Wie dies früher schon Drexelius<sup>3)</sup> und Lindanus<sup>4)</sup> gethan hatten, so jetzt Cardinal Bona.

Cardinal Bona (†1674) hatte einen Traktat de divina psalmodia geschrieben, worin er vom Kirchengesange, den Kirchentönen, dem Gebrauche der Orgeln beim Gottesdienste und dergl. handelt. Im Schlusse dieser Schrift sagt er nun Folgendes: „Ehe ich schliesse, ermahne ich die Kirchensänger, nicht zum Dienste unerlaubten Vergnügens zu gebrauchen, was die heil. Väter zum Vortheile der Frömmigkeit eingesetzt haben. Denn die Musik muss so ernst, so gemässigt sein, dass sie nicht das ganze Gemüth durch ihre Annehmlichkeit für sich in Anspruch nimmt, sondern vielmehr den grösseren Antheil desselben dem Sinne desjenigen, was gesungen wird, und dem Gefühle der Frömmigkeit belässt.“ Aber Alles war ohne wesentlichen Erfolg.

<sup>\*)</sup> In der Constitution „*piae sollicitudinis*“ v. J. 1657. — Benedict XIV. beruft sich in seiner berühmten Verordnung über die Kirchenmusik, auf die ich gleich zu sprechen kommen werde, auf diesen Erlass Alexander's VII. und citirt daraus Manches. Vergl. Schlecht I. c. 165.

<sup>1)</sup> In der Constitution vom 20. August 1692.

<sup>2)</sup> Vergl. P. Lambert Karner, „Der Clerus und die Kirchen-Musik“, S. 6.

<sup>3)</sup> Jeremias S. J. †1638 zu München. Er schreibt in seinem Werke *Rhetorica coelestis* I. I. c. 5: „Hier sage ich es Euch in allen Frieden, o Musiker, gegenwärtig ist in unsern Tempeln eine neue, ausschweifende Singweise herrschend geworden, zerrissen, tanzmässig und wahrhaft wenig andächtig, dem Theater angemessener als dem Tempel. Wir stre-

ben nach Kunst, und verlieren die alte Weise zu beten und zu singen. Wir sorgen für Unterhaltung, und vernachlässigen in Wahrheit die Frömmigkeit. Was ist denn diese neumodische und tänzelnde Musik anders, als eine Komödie, in welcher die Sänger die Schauspieler vorstellen, von denen bald einer, dann zwei, dann wieder alle zusammen auftreten und singend mit einander verkehren; bald triumphirt wieder einer, dem dann bald die Uebrigen folgen.“

<sup>4)</sup> Bischof von Ruremonde, †1588. Er schreibt in seiner Panopl. Evang. 4. c. 78: „Jetzt ist es nicht an dem, dass die Musiker die Gemüther der Zuhörer bloß nicht zur Uebung der Frömmigkeit und zu himmlischen Begierden erheben, sie rufen sie vielmehr davon weg, wenden sie ab und entfremden sie derselben. Ich habe mitunter während des Gottesdienstes mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit gelauscht und konnte dennoch kein Wort von dem verstehen, was gesungen wurde. Es war nicht Gesang, was man vernahm, sondern ein Gemenge immer aufs neue wiederholter Silben, ein Durcheinander von Stimmen, ein verworrenes Schreien und wildes Brüllen.“ Vgl. Benedict XIV. Encycl. dd. 19. Februar 1749. — Andere derartige Aussprüche siehe bei Janssen, Geschichte des deutschen Volkes Bd. 6. S. 151 ff.; Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 4. S. 13. Jungmann, Aesthetik S. 536 ff.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

*Messe zu Ehren der hl. Familie.* Ausgabe B. für drei Oberstimmen (2 Soprane und Alt) mit Orgelbegleitung von J. Singenberger. Zweite Auflage. Verlag von Fr. Pustet & Co., Barclay Str., New York, und Main Str., Cincinnati, O.

Dass diese schöne und klangreiche Composition für drei Ober- (Frauen-) Stimmen schon die zweite Auflage erlebt, — es ist noch nicht sehr lange her, dass ich die erste Auflage in einem längeren Referate lobend empfohlen habe, — spricht mehr für ihre praktische Verwendung und ihren kirchenmusikalischen Werth, als viele Worte es vermögen.

*Fünf Marienlieder* für Solostimmen, 6—7-stimmigen Chor und Orgel, komponiert von F. X. Engelhardt, Domkapellmeister zu Regensburg. Verlag von Fr. Pustet. No. 1 Ave Maria Glöcklein; No. 2 Maria hilf; No. 3 Immaculata; No. 4 O du Heilige; No. 5 Wann mein Schifflein sich will wenden.

Für ausserordentliche, religiöse Versammlungen sind diese Lieder ihrer gemüthvollen, herzigen Stimmung wegen recht empfehlenswerth.

*Missa in honorem Immaculae Conceptionis* B. M. V. für fünf gemischte Stimmen, komponiert von Dr. Jos. Surzynski, Opus 21. Verlag von Pustet.

Vorliegende Messe ist für Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass a capella geschrieben. In prägnanter Kürze hat der Compo-

nist die Themata sehr künstlerisch ausgearbeitet. Um diese feine Composition ihrem Werthe entsprechend zu Gehör zu bringen, bedarf es eines sehr schönen Stimmmaterials und eines gut geschulten Chores unter sicherer Leitung.

*Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche* von Stephan Lück. Verlag von Fr. Pustet.

Der Inhalt des I. Bandes (zwei Bände sind in einem Buche) ist folgender:

Missa für 4 Stimmen von B. Galuppi, geb. 1703.

Missa für 4 Stimmen von A. Lotti, geb. 1665.

Missa für 4 Stimmen von G. M. Casini, gestorben 1675.

Missa für 4 Stimmen von G. A. Bernabei, geb. 1659.

Missa Aeterna Christi numera von Palestrina.

Missa super cant. Rom. für 4 Stimmen von P. Heredia, geb. 1524.

Missa für 4 Stimmen von P. Canniciari, gestorben 1654.

Missa für 4 Stimmen von Bernabei.

Missa für 4 Stimmen von G. B. Casali, gestorben 1792.

Der zweite Band enthält folgende Messkompositionen:

Missa Oquam gloriosum von T. L. Vittoria, geb. 1540.

Missa für 4 Stimmen von Ant. Lotti.

Missa für 3 Stimmen (Oberstimmen) von Cl. Casciolini.

Missa für 3 Stimmen (Männerstimmen) von A. Lotti.

Missa Iste Confessor von Palestrina.

Missa für 4 Stimmen von A. Lotti.

Missa Veni Creator von G. A. Bernabei.

Missa Papa Marcelli für 6 Stimmen von Palestrina.

Missa pro defunctis für 4 Stimmen von A. Lotti.

Alle diese Compositionen sind in modernen Schlüsseln und Noten in richtiger Tonhöhe gedruckt. Manche sind äusserst interessant. Ohne gerade ein grosser Kenner der klassischen Schule des XVI. Jahrhunderts zu sein, kann jeder Kirchenmusiker mit geringem Studium leicht ersehen, wie im 17. und 18. Jahrhundert der Geist mehr und mehr verflacht und sich von der erhabenen Kunsthöhe eines Palestrina, eines Orl. Lasso und eines Vittoria allmählich entfernt.

Der dritte und vierte Band sind ebenfalls in einem Buche und enthalten 44 Motetten im ersten und 47 im zweiten Bande. Natürlich

haben diese Compositionen nicht alle gleich hohen kirchenmusikalischen Werth; einige sind der Form nach musikalisch korrekt; aber dieser schönen Form fehlt die belebende Seele! Nichtsdestoweniger ist es höchst interessant, auch solche Werke der „Alten“ zu studieren. Ich habe schon öfters ein Motett oder einen musikalischen Satz einer „alten“ Messe als „seelenlos“ oder wie ich sagte, als schöne, kontrapunktische Spielerei bei Seite gelegt und später wieder eingehender mich mit denselben beschäftigt, manchmal fand ich — (man muss eben nicht soviel mit modernem Geiste denken, um die Werke der „Alten“ zu beurtheilen; uns sitzt das „Instrumentale“ zu tief im Fleisch und Blut), — dass ich dem Componisten Unrecht gethan hatte: es wehte mir trotz des herben, starren Satzes ein seelenvoller, tiefreligiöser Hauch aus der Composition entgegen! Jeder ernste Kirchenmusiker sollte obige bekannte und berühmte Sammlung nicht blos besitzen, sondern auch ernst und liebevoll studieren.

H. Tappert.

### Corrigenda.

#### CAECILIA No. 7.

Page 58, column 1, line 15: "your correspondent" should read "the correspondent."

Page 58, column 2, line 9: "faces" should read "falls."

Page 59, column 1, line 41: "transportation" should read "transposition."

On pages 57, 58, and 59 the names "Mocquerau" and "Dechevrens" have been misprinted.

## Fuer das Papst-Jubilaeum.

*Oremus pro Pontifice nostro Pio*, for 4 mixed voices,  
by J. Singenberger. 25c  
" for 4 male voices by  
J. Singenberger.. 25c  
" for 4 female voices  
by J. Singenberger 25c

*Jubilate Deo omnis terra*, for 4 mixed voices, by J.  
Singenberger..... 25c  
" for 4 equal voices, by  
J. Singenberger.. 25c

*Festgruss der Kinder an den Jubel-Papst*. (Dichtung  
vom hochw. Msgr. J. Rainer) für 2 Kinderstimmen  
mit Piano oder Harmonium..... 10c  
*The Children's Greeting on the Occasion of the Papal  
Jubilee*.....10c net.

*The Starry Banner and the Cross*, (words by Rev. M.  
J. Lochemes) by J. Singenberger, for 1 or 2  
equal voices with Piano..... 10c  
25 copies.....\$1.50 net



